

## *El vicio del amor*

*Patricia Zaietz  
Universidad de Buenos Aires*

### **LA POESÍA AMATORIA EN LA EDAD MEDIA: EL ROMAN DE LA ROSE**

“Si alguien entre nosotros no conoce el arte de amar, que lea este poema y, adoctrinado por su lectura, ame”.

Con generoso didactismo, comienza Ovidio, poeta romano (43 a.C.-17 d.C), su libro *Arte de Amar*, texto clásico bien conocido por el clérigo Guillaume de Lorris al momento de escribir la primera parte del *Roman de la Rose*. Esta obra fue empezada hacia 1240 por Guillaume de Lorris, y continuada después de muerto éste, por Jean de Meun entre 1276 y 1280. Cuarenta años separan ambas partes. Duby (1990) explica que

aparentemente Jean de Meun no era más viejo que Guillaume. En cualquier caso, su edad no es el motivo de discusión. El envejecimiento es el de la cultura aristocrática.

En esos cuarenta años se produjeron cambios profundos en todo el edificio que la sostenía.

El *Roman* tuvo mucha difusión en su época y hasta aproximadamente el siglo XV, como dice Santiago Sebastián López (1988) “el hecho de que existan más de trescientos manuscritos catalogados es una muestra elocuente del éxito que tuvo”, manuscritos que en su mayoría, fueron profusamente ilustrados.

El relato de la primera parte está escrito en forma de poesía didáctica-alegórica, personificando los vicios y las virtudes. En la segunda parte, Jean de Meun cambia el tono de la poesía por uno mucho más irónico, dejando la alegoría a un lado.

Guillaume de Lorris podría ser tomado “como el representante de los gustos amorosos de la nobleza que empieza a perder el monopolio cultural”.<sup>506</sup>

El narrador relata un sueño que tuvo una noche de mayo, a los 20 años, edad en la que “Amor toma posesión de todos los jóvenes” (v. 22) y cuenta las vicisitudes por las que el enamorado atraviesa en su búsqueda del objeto del deseo (Lewis: 1969).

## **EL ESPACIO DEL PECADO**

Es así como el enamorado se encuentra con un vergel amurallado, dentro del cual, supuestamente encontrará a su ser amado. Pero para poder entrar, tiene que franquear el muro. Este muro, en primer lugar, determina lo que es espacio de lo que no lo es. Espacio es dentro de la muralla, dentro del vergel, donde sucede la acción; fuera es el no espacio, el espacio del pecado. En la Edad Media, dice Zumthor “el espacio humano se percibe como cerrado” (Zumthor, 1994: 58-61).

---

<sup>506</sup> Juan Victorio. Introducción en: Guillaume De Lorris, Jean de Meun. *Roman de la Rose*, Madrid, Cátedra, 1998

Esta muralla, como expresa Duby (1990)

pretende presentar un espejo a la sociedad mundana, reflejando la imagen que esta espera de sí misma. La imagen de una segregación, aislando el bien del mal y rechazando lo que cada uno desdeña o teme. De este modo se erige un muro ciego; y en el exterior no hay ninguna existencia. No vemos nada vivo, sino sólo efigies, emblemas, muñecos sin consistencia ni cuerpo.

Es en este exterior que están representados los vicios, los pecados del alma de los que se debe despojar el buen amante que desee entrar al jardín de las Delicias, según los didácticos y pedagógicos consejos de este poema amoroso.

## LA TRADICIÓN

Estas poesías características del amor cortés, definían un código de comportamiento de las relaciones entre enamorados pertenecientes a la nobleza europea occidental en decadencia, poesía con un carácter fuertemente didáctico y, para tal fin, basado en el sistema alegórico de personificación de los vicios y virtudes, que provenían originalmente tanto de obras de Virgilio, de Ovidio, como el *Ars Amatoria* mencionado anteriormente y la *Psychomachia* de Prudencio, entre otros.

Explica Curtius (1955) que

el rico despliegue de la poesía francesa en los siglos XI, XII y XIII está, pues, en estrecha relación con la poesía y la poética latinas que florecían en la Francia y en la Inglaterra francesa de esa época. Fue en Francia, donde brotó por primera vez la flor de la poesía en lengua vulgar. La mayor parte de los poetas que escribían en lengua vulgar eran hombres de cultura; habían aprendido las artes y leído a los *auctores* en las escuelas catedrales del siglo XII. Por esa época surge un nuevo género, el *roman* cortesano en verso, que se vuelve a los temas antiguos y a los temas célticos; su refinada técnica retórica y su sutil casuística amorosa están

inspiradas en Ovidio. El *roman* cortesano revela la influencia del renacimiento latino del siglo XII en la poesía francesa. También la poesía alegórico-didáctica se inspira en la ciencia latina.

Seznec (1993) explica que la cultura pagana sobrevivió en la cultura y el arte medieval a través de los textos y agrega que

la Edad Media no practica un culto desinteresado de las letras antiguas sino que busca en ellas un alimento moral, las estudia en función del cristianismo. La Edad Media moraliza, cristianiza las figuras paganas.

Así los Padres de la Iglesia se alimentarán de los autores antiguos para escribir sus sermones, para las literaturas piadosas y también para el fenómeno de la poesía profana.

Prudencio, poeta del siglo IV, inauguró una nueva tradición en la poesía cristiana al emplear recursos de la literatura pagana para propósitos cristianos. Generó un antecedente con su obra *Psychomachia*, una encarnizada batalla de los vicios y virtudes del alma personificadas.

## **LAS ALEGORÍAS**

La alegoría no es patrimonio del hombre medieval, sino del hombre en general y hasta de la conciencia en general. Corresponde a la índole misma del pensamiento y del lenguaje representar lo inmaterial en términos pictóricos. Lo bueno o lo feliz ha sido siempre alto como el cielo y brillante como el sol. (Lewis, 1969)

La poesía alegórica personifica los vicios y las virtudes, tal como lo hiciera Prudencio y fuera tomado luego por el *Roman*.

Esta forma de expresión (propia del pensamiento mítico), la de otorgarle a un objeto o a una idea cualidades propias del ser humano, fue ampliamente utilizada por los antiguos que

personificaron los grandes temas del destino, como la vida, la muerte, el bien y el mal; impulsos y sentimiento humanos: el amor, el deseo, los miedos; los vicios y las virtudes; toma gran impulso a partir del siglo XII, y tiene gran desarrollo en la iluminación de manuscritos como en la creación poética con fines didácticos y moralizantes. (Lewis, 1969)

En el *Roman de la Rose* la alegoría deja su dominio religioso, característica de la época y pasa al ámbito profano, amoroso y cortés.

## TEXTO E IMAGEN

La representación iconográfica de las alegorías con el fin didáctico moralizante, no fue exclusiva de los manuscritos iluminados, sino también tuvo su emplazamiento en los bajorrelieves de las Iglesias.

Tomaremos para el presente estudio, específicamente la representación de los vicios que aparecen fuera del muro en la primera parte del *Roman de la Rose*, ilustrados en 3 manuscritos del siglo XIV, realizados en pergamino.

Los manuscritos son:

El manuscrito *Walters 143*, realizado probablemente en París en el s XIV, más específicamente entre los años 1325-1350, que pertenece a la *Walters Art Gallery*, Baltimore, Estados Unidos. Probablemente ilustrado por Jeanne de Montbaston, activa entre 1325/1353.

El manuscrito *Plimpton MS 284*, perteneciente a la Universidad de Colombia, New York, (Rare Book and Manuscript Library), realizado entre los años 1385/1399.

El manuscrito de la *Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1126*, París, realizado entre los años 1350/1360. (En el caso de este manuscrito, tiene 3 ilustraciones menos que los otros dos: Vejez, Hipocresía y Pobreza no están ilustradas)

La idea de la presentación de estos tres manuscritos no es realizar una generalización a partir de estos ejemplos, sino revisar similitudes y diferencias entre manuscritos que ilustran el mismo texto y que fueron realizados en la misma época y ciudad.

Los manuscritos están diagramados a dos columnas. Cavallo (1994) explica que

en el llamado *papyrus stile* propio del rollo de edad más antigua, la escritura venía a interrumpirse en el momento en que una secuencia textual gozaba de una figura ilustrativa, la cual se soldaba perfectamente con el texto circundante.

En el caso del manuscrito *Walters 143* sucede algo similar: las imágenes preceden al texto que las refiere. Las escenas quedan así colocadas a alturas diferentes de las que ocupan las escenas de la columna adyacente. La representación entonces, acompaña al texto. En los otros dos manuscritos, no hay bibliografía que corrobore que el texto esté a continuación de la imagen que le corresponda, pero podemos llegar a suponerlo debido a su disposición dispar, al igual que el manuscrito *Walters 143* y también por el hecho de que luego de cada ilustración el texto comienza con una inicial ornamentada, lo que nos puede dar la pauta de que comienza allí un texto que se separa del que antecede a la imagen.

Otra característica de esa época es el hecho de que las ilustraciones tengan el ancho de la columna, tal como sucede en los casos estudiados.

Hay, sin embargo, algunas características que diferencian estas ilustraciones de su antecesor el rollo: todas las miniaturas tienen un marco que las contienen y separan del texto, otorgándoles una importancia propia. También todas tienen fondo, en estos casos de carácter ornamental y sin ninguna referencia al afuera. Los diversos elementos de la imagen encuentran una unidad en un todo continuo, en el cual los cuerpos y el espacio se unen indisolublemente. Para el hombre tardo medieval, la naturaleza es una prolongación de su yo (Zumthor, 1994; Panofsky, 1979).

La imagen es mera superficie, la concreción volumétrica de la forma se transforma en bidimensionalidad, y los símbolos se esquemmatizan. La determinación de los tamaños según la distancia sigue una escala de “grandeza espiritual” que sitúa a la divinidad en el punto más alto. “No se intenta imitar una realidad visible que percibe el ojo, sino que se recoge de la mirada interior, la emanación de una vida espiritual” (Maltese, 1980).

## LOS VICIOS DEL AMOR

El manuscrito *Walters 143* tiene veinticinco miniaturas en la primera parte correspondiente al texto de Lorris, de las cuales nueve pertenecen a las representaciones de los vicios, lo que habla de la importancia dada al tema.

El manuscrito *Plimpton MS 284* tiene un total de veintitrés imágenes, y nueve también corresponden a los vicios.

El manuscrito *Sainte-Geneviève* tiene cuarenta imágenes y seis representan los vicios.

El poema por su parte enumera diez vicios: Aversión, Traición, Villanía, Codicia, Avaricia, Envidia, Tristeza, Vejez, Hipocresía, Pobreza, vicios de los que debe despojarse el amante antes de entrar y que están representados en el exterior del muro, sólo uno no está ilustrado: Traición es la excepción, de la que el autor no da ninguna descripción. Es interesante observar esta omisión en los tres manuscritos presentados, con lo cual podríamos suponer que los ilustradores no sólo se aferraron a la tradición para realizar sus trabajos sino también a la descripción textual que se hace en el poema.

Estas abstracciones alegóricas de los vicios se concretan a través de la representación de figuras femeninas que, según la descripción de Lorris, no son agradables, ni placenteras, son feas y transmiten la idea de locura e irracionalidad; características por cierto, propias de los vicios a los que representan. La figura de la mujer entonces, es asociada al comportamiento moral, como representación de lo malo, del vicio, del pecado.

Observamos cómo las figuras tienen las manos y cabezas desproporcionadamente grandes en relación con el resto del cuerpo, lo que evidencia una manifiesta focalización en subrayar la gestualidad de las imágenes.

Podemos decir que la forma está relacionada con la iconografía religiosa gótica.

En cuanto a los colores, predominan el azul y el dorado, tal como lo describe el mismo Lorris en su texto: “Muy bien observé aquellas

imágenes, las cuales, según pude comprobar, estaban pintadas de azul y oro a todo lo largo de aquella muralla” (vv. 469-465).<sup>507</sup>

En los tres manuscritos se hace una selección para la ilustración de la imagen eligiendo determinados aspectos que siguen literalmente al texto, ya sean atributos, acciones o gestos.

## **ODIO O AVERSIÓN**

La figura está vestida con harapos, y se le da más importancia que al resto a la expresión del rostro, tal como lo describe el texto, haciendo énfasis en el gesto.

Justo en la mitad estaba Aversión, que de una gran cólera y de un fuerte enojo daba la impresión de estar agitada y fuera de sí, y muy destemplada, cual si fuera presa de gran desazón: tal era el semblante que daba esa imagen. No daba aspecto de gozar de calma, y sí de sufrir una gran locura: tenía ceñudo, señal de violencia, el rostro y la nariz del todo torcida. Muy horrible estaba, muy horrible y seca, todavía más porque se cubría horrorosamente con unos harapos (vv. 139-151).

## **VILLANÍA**

Villanía levanta un pie como para golpear a la mujer que se arrodilló a ofrecerle un cáliz, que si bien no está expresado en el texto, era la manera conocida de identificar a este vicio.

Y muy cerca de ella había otra más que, según leí, era Villanía, la cual ofrecía la misma impresión que su compañera, e igual compostura. Muy bien parecía ser vil criatura, pues tenía aspecto de ser injuriosa, de muy mala lengua y difama-

---

<sup>507</sup> Todas las citas están tomadas de De Lorris, Jean de Meun. *Roman de la Rose*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.



dora. Bien supo pintar y darle forma aquel que logró tallar tal imagen, pues daba señal de ser mala cosa; porque parecía llena de maldad, que de modo alguno se encuentra dispuesta en honrar a quienes ella más debiera (vv. 156-168).

## **CODICIA**

Representada con panes y vino, que supuestamente son sólo para ella, y podemos suponer fueron conseguidos “despojando al prójimo”.

También allí estaba pintada Codicia, que es quien a la gente le gusta atizar y tomar de todos y a ninguno dar para así amasar inmensas fortunas; aquella que suele emplear la usura concediendo préstamos, por el gran ardor de tener riquezas, ganando y juntando; aquella que obliga a todo ladrón y al desaprensivo a seguir robando, es quien siempre lleva a tomar lo ajeno, quien lleva a robar, quitar y engañar, a estar siempre en ascuas, a estar descontentos... En forma de garras, cual si fueran ganchos, tenía sus manos la imagen aquella, lo cual es exacto, pues siempre está presta Codicia en coger los bienes ajenos; Codicia no sabe ni quiere entender en lo que no sea despojar al prójimo; Codicia, por eso, a todos nos busca (vv. 169-194).

## **AVARICIA**

Avaricia tiene una bolsa en la mano y un perchero con ropa colgando detrás: descripción literal. Describe su ropa como rota y raída.

Era horripilante, muy sucia y muy fea esta otra imagen, y enteca y enclenque, y estaba tan pálida como una cebolla (hasta tal extremo estaba tan pálida que daba el aspecto de estar en las últimas); también parecía estar muerta de hambre, que hubiese vivido tan sólo de pan mojado en lejía, y muy duro y agrio. No sólo mostrábase muy delgada y seca, que estaba vestida también pobremente: un sayón tenía muy

roto y raído, como si lo hubieran echado a los perros: se veían bien en lo que llevaba múltiples remiendos, numerosos rotos. Junto a ella había, puesto en una percha, un no menos pobre y escuálido manto, y una parecida saya de bruneta: el manto ignoraba lo que era el armiño, pues era su forro de muy pobre piel de cordero negro, velludo y espeso. Sus ropas tenían muy bien veinte años, puesto que Avaricia en lo del vestir apenas se ocupa, y muy raramente. Y debéis saber que incluso le pesa el tener que usar tan pobre vestido, pues si se gastara o se estropeara, consideraría muy duro comprarse unas nuevas ropas, y que pasaría grandes estrecheces antes de comprárselas. Tenía Avaricia cogida en su mano una bolsa enorme que ocultar quería, y la protegía con tanto denuedo, que muchos esfuerzos habrían de hacerse antes de poderle sacar lo más mínimo. Pero no sabía con ella qué hacer, puesto que no iba a ningún lugar que de esa su bolsa sacara ni un céntimo (vv. 198-234).

## ENVIDIA

Envidia mira “con mala inclinación” a una pareja abrazada. En el manuscrito Plimpton, en lugar de la pareja aparece un pequeño edificio que podría ser un ideograma del espacio exterior, al que Envidia mira “bisqueando”.

Al lado se hallaba dibujada Envidia, la cual no rió jamás en su vida, ni nunca de nada jamás se alegró, a menos que oyera o a menos que viera que se originara un perjuicio grande. No hay nada que pueda darle más placer que lo que provoca males y desastres. Y cuando contempla que alguna desgracia le llega a ocurrir a algún principal, ésta es la alegría mayor que se lleva. Se siente feliz hasta sumo grado si puede asistir a que algún linaje se llegue a arruinar o le caiga infamia. [...] Pude comprobar que en aquella imagen Envidia tenía una cara horrible: ella no miraba cosa que existiera sino a través, como bisqueando; mostraba, en efecto, mala inclinación, ya que era incapaz de mirar a nadie

derecho a la cara, con toda franqueza; antes bien, cerraba un ojo con ira, roja de furor, y además ardía cuando la persona a la que miraba resultaba ser noble, bella o rica, y que era apreciada y amada por todos (vv. 235-290).

## TRISTEZA

Tristeza tiene la ropa deshecha, rasguños en el pecho, trenzas sueltas sin orden alguno, tal como la describe el texto. También en el románico la Desesperación era representada con una figura femenina tirándose de los cabellos.

Al lado de Envidia se podía ver pintada a Tristeza en el mismo muro; a mi parecer, según su color, estaba quejada de un vivo dolor; mostraba en el rostro tener ictericia: nada era a su lado la misma Avaricia tocante a lo pálido ni a la delgadez, pues la poca fuerza, la desesperanza, el gran abandono y el nulo deseo que ella padecía de noche y de día le habían causado tal decrepitud y el llegar a estar tan pálida y flaca. Nunca ningún ser con tanto martirio podría encontrarse, ni tan desgraciado como esta figura, según demostraba [...] ni ella, por su parte, quería alegrarse ni reconfortar por nada en el mundo del dolor tan fuerte que la atenazaba. Tenía su alma muy llena de enojo y en su corazón un gran desconsuelo, dando la impresión de sufrir muchísimo; hasta tal extremo, que había llegado a arañar su carne con sus propias uñas. Tampoco en su ropa mostraba cuidado: la había deshecho por muchos lugares como suele hacer quien siente gran ira. De la misma forma llevaba sus trenzas, sueltas por el cuello, sin orden ninguno, cosa que ella misma se había causado por su gran pesar y gran aflicción. Y debéis creerme sin vacilación que estaba llorando muy profundamente; ninguna persona, por dura que fuera, quedara insensible viéndola sufrir, ya que se arañaba y se golpeaba y se lastimaba a más no poder. [...] (vv. 291-328).

## **VEJEZ**

Vejez tiene muletas, usa un manto para cubrirse del frío, ya que sentir frío sería propio de la vejez, tal como lo expresa el texto.

Al lado se hallaba pintada Vejez, que se mantenía sobre un solo pie, lo que era normal debido a su edad. A muy duras penas podía comer de tan reducida y vieja que estaba. Su antigua belleza se había gastado y se la veía demasiado fea. Su cabeza estaba cubierta de canas, totalmente blancas, como florecida, y no hubiese sido una triste pérdida ni una gran desgracia, si se hubiese muerto. Pues todo su cuerpo ya estaba muy seco por su gran edad, en todo decrepito. Su rostro se hallaba ya muy apagado, cuando un día fuera pletórico y suave. Pero hoy está todo surcado de arrugas, y ya sus orejas cuelgan blandamente. En cuanto a sus dientes, están tan perdidos, que ya no conserva ni una sola pieza. Tan cercana estaba de su propia ruina, que apenas podía, ni aun con gran esfuerzo, andar la distancia de unos pocos pasos. [...] el tiempo, que tiene poder absoluto de hacernos caducos, maltrató a Vejez de tan dura forma, que, a mi parecer, era ya incapaz de valerse sola, tan desmarañada como en la niñez, pues era evidente que estaba sin fuerzas (así lo vi yo), vigor sin sentido, como criatura de un año de edad. [...] Gracias a una capa forrada de paño con que se vestía, si recuerdo bien, muy cálidamente su cuerpo abrigaba. Le era necesario vestirse así, pues de otra manera sufriría el frío, puesto que los viejos lo sienten muy pronto: es algo que todo sabemos muy bien (vv. 339-406).

## **HIPOCRESÍA**

Hipocresía aparece arrodillada con un libro abierto ante un altar con cruz, “cual si se tratara de mujer de iglesia”, literal del texto.

Junto a ella había pintada otra imagen que daba la impresión de ser muy falaz: era Hipocresía como se llamaba. Esta es la que a todos, siempre en emboscada, cuando, desprovistos, no tienen defensa, no pierde ocasión de hacer cualquier daño; nos hace creer que es muy desgraciada con su cara humilde y aspecto infeliz, dando la impresión de ser inocente; por bajo el cielo no existe desgracia que no esté tramando en su fuero interno. La imagen que daba Hipocresía la representaba con gran precisión, ya que la mostraba con aspecto humilde, tanto en el vestir como en el calzar, cual si se tratara de mujer de iglesia. Tenía en su mano libro de oraciones, y daba a entender que todo su empeño era hacer a Dios devotas plegarias, como confiarse a santo y santas. Ni bello ni alegre mostraba el semblante, pero parecía muy bien predispuesta a hacer buenas obras en toda ocasión. Llevaba sobre ella traje penitente, que dejaba ver la gran delgadez del habituado a extremado ayuno, mostrando un color mortecino y pálido: era por el mal de su corazón, no por otra cosa, según mi opinión. Pues estas personas –dice el Evangelio– por lograr loores de toda la gente y por un poquito de gloria mundana, lo que impedirá que entren en el cielo (vv. 407-440).

## **POBREZA**

Pobreza está casi desnuda y la poca ropa que tiene es gris y llena de remiendos, sinónimo de pobre. Una vez más, la representación es prácticamente literal al texto. La expresión, su mano cubriéndose el pecho, nos puede remitir a la imagen de Eva siendo expulsada del paraíso, típica representación del románico.

Dibujada estaba en último término Pobreza, la cual ni de un solo ochavo dispuso jamás, ni aunque le colgaran, ni aunque sus vestidos los vendiera todos: estaba desnuda como los gusanos. Si aquella estación no fuera la que era, creo que estaría ya muerta de frío, pues sólo tenía una vieja saya, llena de agujeros, llena de remiendos: tal era su ropa, tal eran

sus mantos, que, más que vestirla, eran un disfraz que no le impedía tiritar a gusto. Estaba alejada de con las demás y, como los perros, allá en un rincón estaba encogida, sin moverse apenas. [...] Jamás en su vida se verá saciado, ni estará vestido, ni estará calzado, ni nunca querido, ni jamás mimado (vv. 441-462).

## **CONCLUSIÓN**

Observamos entonces como la literatura profana medieval, escrita por clérigos cristianos abrevia en la Antigüedad Clásica y pasa a la Edad Media en la que la Iglesia metabolizó aquellos contenidos para su propio fin, llegando luego a una Baja Edad Media pero resignificada, aunque conservando cierto contenido cristiano y también la finalidad primigenia de la utilización de la alegoría con sentido moral y didáctico. Podemos ver como texto e imagen dialogan entre sí, como dice Cavallo (1994): “Imagen como texto, texto como imagen. Texto e imagen como términos de una continua disolución, de una frontera ambigua”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Curtuis, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Cavallo, Guglielmo, “Testo e immagine: una frontiera ambigua”, *Testo e immagine nell alto medioevo*, Spoleto: Centro di Studi sull l alto medioevo, 1994.
- Duby, Georges, “Del amor y del matrimonio”, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 1990.
- Guillaume De Lorris, Jean de Meun, *Roman de la Rose*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- Lewis, C. S., *La alegoría del amor*. Buenos Aires, Eudeba, 1969.
- Maltese, Corrado, *Las técnicas artísticas*. Madrid, Cátedra, 1980.
- Ovidio, Publio, *Arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino*. Madrid, Akal/Clásica, 1997.
- Panofsky, Edwin, *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1979, cap. 2.
- Sebastián López, Santiago, *Iconografía Medieval*, Donosita, Etor, 1988.
- Seznec, Jean, *La survivance des dieux antiques*. París, Flammarion, 1993.
- Zumthor, Paul. *La medida del mundo*, Madrid, Cátedra, 1994.